



WESTFÄLISCHE
WILHELMS-UNIVERSITÄT
MÜNSTER

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

Interdisziplinäre Studien

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)



Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

Reihe XII

Band 17

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“

Interdisziplinäre Studien

Mit einem Vorwort von Prof. Dr. Moritz Baßler

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster

herausgegeben von der Universitäts- und Landesbibliothek Münster

<http://www.ulb.uni-muenster.de>



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Buch steht gleichzeitig in einer elektronischen Version über den Publikations- und Archivierungsserver der WWU Münster zur Verfügung.

<http://www.ulb.uni-muenster.de/wissenschaftliche-schriften>

Karina Schuller und Isabel Fischer (Hrsg.)

„Der Surrealismus in Deutschland (?)“. Interdisziplinäre Studien

Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe XII, Band 17

© 2016 der vorliegenden Ausgabe:

Die Reihe „Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster“ erscheint im Imprint „Münsterscher Verlag für Wissenschaft“ der readbox publishing GmbH – readbox unipress

<http://unipress.readbox.net>

Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz vom Typ 'CC BY-SA 3.0 DE' lizenziert: <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/de/>

Von dieser Lizenz ausgenommen sind Abbildungen, welche sich nicht im Besitz der Autoren oder der ULB Münster befinden.



ISBN 978-3-8405-0149-4

(Druckausgabe)

URN urn:nbn:de:hbz:6-24209634132

(elektronische Version)

direkt zur Online-Version:

© 2016 Karina Schuller und Isabel Fischer

Alle Rechte vorbehalten

Satz:

Karina Schuller, Fiona-Maria Schuller

Titelbild:

Foto: Kristina Jurotschkin

Umschlag:

readbox unipress



Vorwort

Surrealismus in Deutschland? Die Fragestellung ist gut gewählt und verspricht in mehrfacher Hinsicht interessante Perspektiven. Im internationalen literaturgeschichtlichen Gedächtnis versammelt der französische, mit dem Namen und Regime André Bretons verbundene Surrealismus unter seinem Label ja heute eine Reihe spezifischer Eigenschaften und Verfahren, die eigentlich ganz generell die heiße Phase der emphatischen Moderne seit ungefähr 1910 charakterisierten, als da wären: automatisches Schreiben, der Künstler als Medium, absolute Metaphorik, wahnsinnige Textur, Bruch mit den konventionellen Frames und Skripten realistischer Verfahren, um den Durchbruch in eine Primärwirklichkeit zu erzwingen, verbunden mit der Hoffnung, zur Avantgarde einer allgemeinen, nicht bloß antibourgeoisen Revolte zu gehören. In diesem Ensemble, in Deutschland durch Frühexpressionismus und Dada vertreten, ist der französische Surrealismus eher ein später, wenngleich überaus selbstbewusster Nachzügler. Ein zweiter Aspekt sind jene Surrealisten in Frankreich, die unter anderem von Exilanten wie Carl Einstein und Yvan Goll praktiziert und propagiert wurden und noch wenig aus dem Schatten des Breton-Massivs getreten sind, auch was ihre Rezeption in Deutschland angeht. Und ein drittes Feld, dessen Erschließung in der Forschung eben erst beginnt, sind die Neuansätze surrealistischen Schreibens in Deutschland und Österreich nach 1945, oft im Umfeld von Kabaretts und kleinen Zeitschriften, die sich immerhin mit einem so klingenden Namen wie Paul Celan verbinden, wenngleich das literarische Umfeld der Nachkriegsjahre insgesamt einer Fortführung der unterbrochenen historischen Avantgarden wenig günstig war.

Surrealismus in Deutschland? Es wird dringend Zeit, die Spezifika dieser Formation auch systematisch genauer zu bestimmen. Wir leben in einer Epoche, deren populäre Erzählformate zwar durch und durch realistisch verfahren, sich aber gern mit Attributen wie ‚Magischer Realismus‘ schmücken und oft genug bereits die Gestaltung von Träumen oder paranormalen Ereignissen für irgendwie surrealistisch halten. Doch Daniel Kehlmann ist so wenig Surrealist wie, sagen wir, Haruki Murakami oder Gabriel Garcia Márquez – oder, wo wir schon dabei sind, Franz Kafka.

Hier gilt es, gegenüber einem frei flottierenden Diskurs die literarische Urteils- und Unterscheidungskraft zurückzugewinnen. Erst vermittelt einer wissenschaftlichen Klärung dessen, wie surrealistische Texte gemacht sind und was ihre Verfahren semiotisch und programmatisch ‚bedeuten‘, lassen sich solche Zuschreibungen begründet zurückweisen. Was genau bedeutet das ‚Über-‘ (Sur) in Sur-Realismus? Auf welches Substrat kann eine absolute Metapher, die also per definitionem nicht mehr metonymisierbar ist, überhaupt noch verweisen? Reden wir hier von Textualität, von Psyche, von Gesellschaft oder von Welt? Über solche Fragen lässt sich das neue Interesse an dieser Kunstrichtung auch mit den gegenwärtigen, intensiv geführten Debatten zum Realismus – und womöglich auch zum Realen – verknüpfen.

Der hier vorgelegte Band trifft also auf eine komplexe intellektuelle und diskursive Formation. Möge er mit seinen wissenschaftlichen historischen und systematischen Studien an deren kultureller Poiesis aktiven Anteil haben!

Moritz Baßler

Münster, im Juni 2016

Der Surrealismus in Deutschland (?)

Interdisziplinäre Studien

Inhalt

Isabel Fischer, Karina Schuller

Einleitung..... 3

Karina Schuller

Surrealistische Poetologien in deutschsprachiger Literatur *oder:*
Zur mediumistischen Poetik einer Sprache des Anderen..... 14

Matthias Berning

„Automatisches Schreiben“ in Malerei und Lyrik: Carl Einstein
als Theoretiker und Praktiker (?) des Surrealismus in Deutschland
und Frankreich..... 35

Klaus H. Kiefer

Carl Einsteins *Surrealismus* – „Wort von verkrachtem Idealismus
übersonnt“ 49

Alexander Gaude

Rendezvous der Vögel. Max Ernsts und Pablo Picassos
surrealistische Mischwesen im Dialog..... 84

Christian Sauer

Comment on force l'inspiration? Der surrealistische Bildbegriff
und seine Anforderungen in Relation zur künstlerischen
Umsetzbarkeit 95

Gregor Schwering

Anatomie des Begehrens. Hans Bellmers Theorie des Surrealen..... 109

Hendrick Heimböckel

Poetische Äquivalenzen zwischen André Bretons *Manifesten*,
Louis Aragons *Der Pariser Bauer* und Hans Henny Jahnns *Die*
Nacht aus Blei..... 124

<i>Nelia Dorscheid</i>	
Das Kriegserlebnis als ‚Auge‘ der surrealistischen Bewegung.....	141
<i>Maria Männig</i>	
Der Surrealismus als Feindbild und Therapeutikum bei Hans Sedlmayr und Rudolf Schlichter	157
<i>Judith Elisabeth Weiss</i>	
Surrealismus zwischen Subversion und Ordnung. Deutsche Nachkriegsmoderne und Ausstellungspraxis nach 1945	177
<i>Isabel Fischer</i>	
(An)Verwandlungen. Surrealistische Spurensuche im Künstlerkabarett <i>Die Badewanne</i> (1949-1950) und der Zeitschrift <i>META</i> (1949-1953)	196
<i>Johann Thun</i>	
Der Kreis um das Jahrbuch <i>Speichen</i> als Vermittler des Surrealismus in Deutschland.....	219
<i>Ramona Trufin</i>	
Ingeborg Bachmann und der Surrealismus.....	237
<i>Klaus Birnstiel</i>	
Pergamon als Paradigma. Zum Entwurf einer surrealistischen Mythopoetik in Peter Weiss' <i>Die Ästhetik des Widerstands</i>	258
<i>Yara Staets</i>	
Ginka Steinwachs – Die Gegenwart des Surrealismus in Deutschland?	282

Klaus Birnstiel

Pergamon als Paradigma.
Zum Entwurf einer surrealistischen Mythopoetik
in Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*

– für Oliver Kriegsmann –

Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein, zusammengedrängt zu Gruppen, ineinander verschlungen oder zu Fragmenten zersprengt, mit einem Torso, einem aufgestützten Arm, einer geborstnen Hüfte, einem verschorften Brocken ihre Gestalt andeutend, immer in den Gebärden des Kampfs, ausweichend, zurückschnellend, angreifend, sich deckend, hoch-gestreckt oder gekrümmt, hier und da ausgelöscht, doch noch mit einem freistehenden vorgestemmtten Fuß, einem gedrehten Rücken, der Kontur einer Wade eingespannt in eine einzige gemeinsame Bewegung. Ein riesiges Ringen, auftauchend aus der grauen Wand, sich erinnernd an seine Vollendung, zurücksinkend zur Formlosigkeit.¹

So lauten die ersten Sätze aus der Anfangsszene von Peter Weiss' dreibändigem Romanwerk *Die Ästhetik des Widerstands* (1975, 1978, 1981), welches die Geschichte des antifaschistischen Widerstands in den dreißiger und vierziger Jahren zu erzählen sucht. *Die Ästhetik des Widerstands* birgt, wie im Folgenden gezeigt werden soll, eine surrealistische Spur in sich, die für die Erklärung der Konstitution des Textes entscheidend ist. Dass von einem ‚deutschen Surrealismus‘ in literarischer Hinsicht allenfalls mit Einschränkungen die Rede sein könne, ist indes seit mehreren Jahrzehnten Forschungs- wie Feuilletonkonsens:² Zu marginal erschei-

¹ Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. Drei Bände. Frankfurt a.M. 1975, 1978 und 1981, hier: Band 1, S. 7. Im Folgenden wird zitiert mit der Sigle ÄdW und der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl. Zur Problematik der Textgestalt und den Anforderungen an eine künftig zu erstellende kritische Ausgabe des Romanwerks vgl. Jürgen Schutte: Für eine Kritische Ausgabe der *Ästhetik des Widerstands*. In: Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hrsg.): *Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss: Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert 2008, S. 49-75.

² Vgl. exemplarisch die Beiträge von Karl Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?*, Dirk von Petersdorff: *Benjamin, Bohrer und der Streit um die Grenzen der Kunst*, und Hans Ulrich

nen die Zeugnisse surrealistischer Textpraxis, zu epigonal die Wiederaufnahme surrealistischer Dispositive in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, und zu kurzlebig das Phänomen insgesamt, als dass wirklich von einem deutschen Surrealismus zu reden wäre. Das Frage-Fragezeichen im Titel des vorliegenden Bandes gibt dem Ausdruck. Ein Gegenargument lässt sich in der Auseinandersetzung mit dem filmischen und literarischen Werk von Peter Weiss (1916-1982) entwickeln, das in der Romantrilogie *Die Ästhetik des Widerstands* seinen Höhepunkt wie Abschluss findet. Immer wieder greift der Autor darin auf surrealistische Verfahrensweisen zurück. Zwar hat die germanistische Forschung Weiss' stark Surrealismus-affines, komplexes Erzählarrangement für *Die Ästhetik des Widerstands* verschiedentlich als solches zur Kenntnis genommen und *en détail* entfaltet.³ Dabei wurde und wird aber versäumt, der Tiefenstruktur von Weiss' Surrealismus-Aneignung im Romanwerk genauer nachzugehen, und so erscheint das surrealistische Schreibverfahren letztlich bloß als Ausdruck eines vage bestimmten avantgardistischen Modernismus, dem das Werk zuzurechnen sei. Demgegenüber möchte ich im Folgenden darlegen, dass das surrealistische Moment Weiss' Schaffen nicht nur zeitlebens entscheidend mitbestimmt hat, sondern insbesondere für *Die Ästhetik des Widerstands* strukturkonstitutiv ist.

I. Peter Weiss: Bild, Film, Surrealismus

Den Weg zur Literatur hat Weiss bekanntlich auf Umwegen gefunden – Umwegen, die aber kaum zu einer ‚Verspätung‘ führten, sondern als notwendiger Teil einer künstlerischen Entwicklung zu begreifen sind, welche Weiss, so ließe sich wohl sagen, durch das Bild hindurch und

Gumbrecht: Surrealismus als Stimmung. In: Friederike Reents (Hrsg.): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin/New York 2009, S. 241-248, 121-133, 23-34.

³ Vgl. etwa die monographischen Arbeiten von Genia Schulz: „Die Ästhetik des Widerstands“. Versionen des Indirekten in Peter Weiss' Roman. Stuttgart 1986, Christian Bommert: Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „Ästhetik des Widerstands“. Opladen 1991 sowie Silvia Kienberger: Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten. Opladen 1994.

über den Film zum Text geführt hat.⁴ Weiss, geboren 1916 in Nowawes (heute ein Teil des Potsdamer Stadtteils Babelsberg) und aufgewachsen in Bremen und Berlin, entstammt einer bürgerlichen Familie, die in den zwanziger Jahren zu einigem Wohlstand gelangt. Schon als Gymnasiast beginnt er, sowohl malerische als auch literarische Interessen zu verfolgen, sieht sich allerdings sowohl familiärer wie historischer Bedrängnis ausgesetzt, welche der Verwirklichung seiner Pläne wiederholt in den Weg tritt. Nach der Machtübernahme der Nationalsozialisten folgt Weiss seinen Eltern zunächst ins britische, dann ins böhmische und schließlich schwedische Exil. In Prag findet er zwar Aufnahme an der Kunstakademie, nimmt jedoch zu den künstlerischen Kreisen der Stadt wenig Kontakt auf. In den dreißiger und vierziger Jahren entsteht gleichwohl ein umfassendes malerisches Werk. Vieles davon ist im Krieg verlorengegangen. Was erhalten blieb, hat erst nach Weiss' Aufstieg zu literarischem Weltruhm Beachtung gefunden und findet sich mittlerweile in mehreren Katalogbänden relativ gut dokumentiert.⁵ Blättert man sich in den vorliegenden Katalogen einmal unbefangen durch das malerische Gesamtwerk, so erscheint vieles davon auch ohne besondere kunsthistorische Expertise wie ein Parcours durch den Formenreigen der modernen Avantgarden: Expressionistisches findet sich darunter, auch Kubistisches, und nicht zuletzt Surrealistisches. Das malerische Werk von Weiss erweckt also nicht unbedingt den Eindruck einer eigenen stilistischen Handschrift. Weit eher wirkt Peter Weiss' Malerei wie ein epigonaler, das heißt produktiv aneignender Parforceritt durch die Bilderwelten der Hochmoderne. Hinzu tritt die Vorliebe für große Tafelbilder im Stile eines Peter Brueghel oder Hieronymus Bosch.

⁴ Zur Peter Weiss liegen inzwischen mehrere verlässliche (werk-)biographische Darstellungen vor; der folgende Abriss stützt sich im wesentlichen auf Jochen Vogt: Peter Weiss. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek b. Hamburg 1987, Robert Cohen: Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk. Stuttgart/Weimar 1992 sowie Arnd Beise: Peter Weiss. Stuttgart 2002.

⁵ Peter Spielmann (Hrsg.): Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme. Berlin 1982 (paginierte Neuauflage des ursprünglich 1980 erschienenen Katalogs zur Ausstellung des Bochumer Museums, 8. März - 27. April 1980); Annette Meyer zu Eissen (Hrsg.): Peter Weiss als Maler. Ausst.-Kat. Bremen 1983; Raimund Hoffmann (Hrsg.): Peter Weiss: Malerei, Zeichnungen, Collagen. Berlin (Ost) 1984.

Nach Kriegsende betätigt sich Weiss, der in Schweden bleibt und in keinen der beiden deutschen Staaten zurückkehrt, neben seiner Arbeit als Maler über ein Jahrzehnt lang mit wechselndem Erfolg als Dokumentar- und Experimentalfilmer.⁶ Dabei entsteht besonders mit *Studie II – Hallucinationer* (Halluzinationen, 1952) in den fünfziger Jahren ein kurzer Film, dessen Affinität zum Surrealismus kaum deutlicher ausgestellt sein könnte.⁷ In einer Serie von zwölf Filmbildern, welche nach von Weiss angefertigten Entwurfszeichnungen komponiert sind, montiert Weiss psychische und emotionale Eindrücke, Traumphantasien und libidinöse Figurationen zu einer mit bizarr verfremdeten Klängen unterlegten Erzählstrecke. Körperteile, menschliche Gestalten fallen entzwei und fügen sich in flüchtiger Entstellung neu zusammen. Assoziationsketten ersetzen die Entwicklung einer nachvollziehbaren Handlung, Fäden werden verknüpft und lösen sich wieder. Am ehesten lassen sich die Filmbilder als Ausdruck oder Figuration psychischer beziehungsweise emotionaler Lagen lesen, wobei eine diffuse erotische Triebkraft erkennbar scheint.⁸ In ihrer konsequenten Orientierung an bild- und filmkünstlerischen Vorlagen surrealistischer Provenienz wie etwa dem Filmschaffen Luis Buñuels,⁹ über die Weiss auch selbst wiederholt Auskunft

⁶ Das filmische Schaffen von Peter Weiss hat in Deutschland erst mit erheblicher Verspätung öffentliche wie wissenschaftliche Würdigung erfahren. Den von Weiss und seinen Stockholmer Mitstreitern in den fünfziger Jahren mit bescheidensten Mitteln hergestellten Filmen ist 1981 eine Nummer der Zeitschrift *Filmkritik* (Nr. 294, Juni 1981) gewidmet. Eine knappe Werkübersicht mit Selbstaussagen Weiss' bietet Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss als Filmemacher. In: *Ausblick. Zeitschrift für deutsch-skandinavische Beziehungen* 34 (1984), H. 3/4, S. 5-8.

⁷ Peter Weiss: *Studie II: Hallucinationer*. Stockholm 1952. Peter Weiss' experimentelles Filmwerk ist mittlerweile leicht zugänglich in der Filmedition suhrkamp, dort in Gestalt einer älteren filmischen Präsentation von Harun Farocki: Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hrsg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012 [1 DVD und Booklet]. Zur Kritik an dieser Edition vgl. Anja Schnabel: Rez. von Peter Weiss: Filme. Vorgestellt von Harun Farocki. Hrsg. von Hark Machnik und Reiner Niehoff. Berlin 2012. In: *Peter-Weiss-Jahrbuch* 21 (2012), S. 195-197.

⁸ Jan Christer Bengtsson: Peter Weiss als Filmemacher. S. 7.

⁹ In seinem 1955 zunächst in schwedischer Sprache veröffentlichten, Anfang der sechziger Jahre zumindest auszugsweise auf Deutsch bekannt gemachtem Film-Buch *Avantgarde Film* beschreibt Weiss Luis Buñuels surrealistisches Filmschaffen als einschneidende Erfahrung: „Und dann kam Bunuels [sic] *Un Chien andalou* – ein Andalusischer Hund – 1929, und hier wurde diese unterirdische Sprache zu dem gewaltsamen Angriff, den Artaud sich gewünscht hatte. Hier gab es nichts Versponnenes, Ästhetisches mehr. Hier wurde kein Wert

erteilte,¹⁰ erfüllen diese Filmbilder den avantgardistischen Anspruch, sich einer explizierenden Interpretation möglichst weitgehend zu entziehen:

Diese Bilder sind konzipiert nach surrealistischem Diktum: Eine Deutung muß vollkommen unmöglich sein, man muß einen möglichen falschen Aufschluß, der den Geist des intelligenten Betrachters verletzt, wie einen Riegel vor das Geheimnis schieben.¹¹

Mögen damit die Gebote surrealistischen Kunstschaffens auch gleichsam mustergültig erfüllt sein, wirkt Weiss' surrealistisches Filmexperiment, führt man sich seinen Entstehungszusammenhang in den fünfziger Jahren vor Augen, jedoch eigenartig aus der Zeit gefallen. Artikulierte der sozusagen klassische, französische Surrealismus der zehner und zwanziger Jahre das antizipierende Bewusstsein eines inneren Zerfalls der Moderne und reagierte auf ihr vorweggenommenes ästhetisches und moralisches Scheitern mit der Aufhebung ihrer Ästhetik in die höhere (-sur) Realität einer ungegenständlichen Kunst, welche die vorrationalen Kräfte des Kulturellen entbirgt und so den rigiden Rationalismus der klassischen Moderne zu depotenzieren suchte,¹² so setzt Weiss' filmische

auf Bildkompositionen, Montagen, Rhythmen und Beleuchtungen gelegt. Die Bilder waren hart und kunstlos, drückten nur elementare Triebe, Wünsche, Ängste aus. Auch dieser Film war nach den Prinzipien der Traumarbeit aufgebaut. Doch der Traum war hier nicht als unwirklicher Zustand geschildert, als ein isoliertes Phänomen, sondern als selbstverständlicher Bestandteil unserer Realität. Dieser Traum war eine Wirklichkeit, in der jedes Ereignis geladen mit Bedeutung ist. So wie Eisensteins *Potemkin* die äußere Lebenssituation analysierte und entschleierte, so schneidet Bunuel [sic] in seinen surrealistischen Werken in die Eingeweide der bürgerlichen Gesellschaftsordnung hinein, er operiert mit den schärfsten Messern, er zeigt den gekuschten modernen Menschen, mit seinen gelähmten Trieben, seinen verzerrten, verborgenen Impulsen, seinen unbefriedigten Sehnsüchten.“ Peter Weiss: Avantgarde Film. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 7-35, S. 20 f.

¹⁰ In einem späten Interview sagt Weiss über seine Auseinandersetzung mit dem Surrealismus zunächst: „Gleich nach Kriegsende erlebte ich zum ersten Mal den Surrealismus, und zwar sehr stark. Es war eine wirklich ernsthafte Beschäftigung.“ Wenige Sätze später datiert er den Erstkontakt schon etwas früher: „Vermittelt war mir der Surrealismus sowohl literarisch als auch bildkünstlerisch, [...] [a]ußerdem lernte ich surrealistische Elemente natürlich schon während des Krieges kennen, in Ansätzen habe ich sie in Prag schon kennengelernt.“ Peter Weiss: „Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Roos. In: Peter Spielmann (Hrsg.): *Der Maler Peter Weiss*. S. 11-43, hier: S. 38.

¹¹ Harun Farocki: Studie II. In: *Filmkritik* 25 (1981), S. 254 f., S. 255.

¹² Die Schwierigkeiten auch der literaturwissenschaftlichen Forschung, eine ebenso sinntragende wie möglichst handliche Explikation der Sache des Surrealismus aufzubieten,

und filmkritische Beschäftigung mit dem Surrealismus erst ein nach dem irreversiblen Epochen- und Zivilisationsbruch, den die Chiffre ‚Auschwitz‘ meint – zu einem Zeitpunkt also, zu welchem sich die ästhetischen Avantgarden längst vor ganz andere Form- und Darstellungsprobleme gestellt finden als in der Zwischenkriegszeit. In kultur-, kunst- und literaturgeschichtlicher Hinsicht lässt sich die keineswegs nur von Peter Weiss betriebene Auseinandersetzung mit dem Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg denn auch mit einigem Recht als engagierter Versuch der (west-) deutschen Nachkriegsmoderne betrachten, qua nachholender Lust am künstlerischen Experiment der Formzertrümmerung und Neuschöpfung Anschluss an das ästhetische Formenreservoir der Moderne überhaupt zu finden.¹³ Nach Einschätzung auch zeitgenössischer Beobachter aber muss dieser Versuch strukturell ins Leere laufen: „Nach der europäischen Katastrophe sind die surrealistischen Schocks kraftlos geworden“,¹⁴ konstatiert Theodor W. Adorno 1956. Doch lassen sich Adornos zutreffend scharfer Einschätzung auch ande-

können mit dem hier vorgeschlagenen Explikationsangebot kaum überwunden werden. Seit der grundlegenden Arbeit von Peter Bürger: *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*. Frankfurt a.M. 1971 scheint die Forschung hier kaum vorangekommen zu sein. Die kompakten lexikalischen Beschreibungs- und Erklärungsversuche von Kurt Bartsch: s. v. Surrealismus. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller u.a. Band III: P-Z. Berlin/New York 2003, S. 548-550 und Klaus Hübner: s.v. Surrealismus. In: *Metzler Lexikon Literatur*. Hrsg. von Dieter Burdorf u.a. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Stuttgart/Weimar 2007, S. 743 geben den diesbezüglichen Sachstand wieder. Einen in seiner formalen Stringenz bestechenden, vor allem auf André Bretons Gedanke einer *écriture automatique* gestützten Explikationsversuch des literarischen Surrealismus bietet Stefan Matuschek: *Zensur der Zensur. Zur Theorie des Surrealismus* In: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 39 (1994), H.1, S. 45-54, verzichtet dabei aber weitestgehend auf kulturtheoretische oder -historische Erwägungen, wie sie hier zumindest ansatzweise erprobt werden.

¹³ Dass eine solche verspätet-nachholende Rezeption des v.a. französischen Surrealismus auch einen ästhetischen Vorteil bietet, hat Walter Benjamin noch vor Beginn des Zweiten Weltkriegs gesehen: „Geistige Strömungen können ein Gefälle erreichen, scharf genug, dass der Kritiker seine Kraftstation an ihnen errichten kann. Solches Gefälle schafft für den Surrealismus der Niveauunterschied Frankreich-Deutschland. [...] Der deutsche Betrachter steht nicht an der Quelle. Das ist seine Chance. Er steht im Tal. Er kann die Energien der Bewegung abschätzen.“ Walter Benjamin: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band II,1. Hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M., S. 295-310, hier: S. 295. Vgl. hierzu auch Gumbrecht: *Surrealismus als Stimmung*, S. 24 f.

¹⁴ Theodor W. Adorno: *Rückblickend auf den Surrealismus*. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M. 1958, S. 153-160, hier: S. 158 f.

re Folgerungen abgewinnen als diejenige, den Surrealismus als hochmoderne Kuriosität zu historisieren und somit beiseite zu legen: Mag der Surrealismus am Ende des Katastrophenzeitalters auch seine ursprüngliche Schockhaftigkeit verlieren, so ist doch das Weiterbestehen nicht seiner politisch-subversiven Intentionen, wohl aber seiner formalen Repertoires eine Möglichkeit, mit der offenbar zu rechnen ist. Anders lässt sich die hartnäckige Persistenz surrealistischer Phänomene bis in die Zeit der Studentenbewegung, der Happenings und der Aktionskunst, mit Ausläufern bis in die unmittelbare Gegenwart, kaum erklären. Muss die überlebte antimoderne Provokationsgeste im eisernen Klima des beginnenden Kalten Kriegs notwendig ins Leere laufen, so transformieren sich die surrealistischen Gesten offenbar in ein jederzeit aktualisierbares formales Dispositiv, das sich verschiedenen Künsten in je neuen Produktionskontexten zur Verfügung stellen kann – weiterhin der Malerei, aber auch der Aktionskunst, dem Film, dem Hörspiel, und der Literatur.¹⁵

Im Blick auf Peter Weiss lassen sich diese Entwicklungen gleichsam exemplarisch studieren. Weiss, der auf den genannten Umwegen zur Literatur kommt, zuerst in schwedischer und dann in deutscher Sprache veröffentlicht, verfolgt seine surrealistisch inspirierten Maler- und filmischen Aktivitäten seit Beginn der sechziger Jahre nicht mehr weiter. Rückblickend erklärt er seine bildkünstlerischen und filmischen Bemühungen immer wieder zu letztlich unbefriedigenden Vorstudien, Findungsübungen eines Künstlers auf der Suche nach der ihm gemäßen Form. Weiss' einsetzender Erfolg als Autor für die Bühne in den frühen sechziger Jahren macht sein malerisches Schaffen zunächst vergessen. Die weltweite Resonanz, welche das 1964 uraufgeführte Stück *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* findet, verwandelt den bis dato einigermaßen erfolglosen Künstler mit Mitte Vierzig

¹⁵ Eine solchermaßen weit ausgreifende historische These zur Entwicklung des Surrealismus bedürfte notwendig der detaillierteren Explikation und Begründung am Material, die hier nicht geleistet werden kann. Auch in der frühen Prosa, insbesondere in *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, der 1960 Weiss' erste nennenswerte Prosaveröffentlichung in Westdeutschland wird, lassen sich surrealistische Spuren finden, denen ich hier allerdings ebenfalls nicht nachgehen kann.

zum gefragten Erfolgsautor auf der Höhe der Zeit. Nach einer Dekade des Bühnenerfolgs, die 1965 mit der simultanen Uraufführung von *Die Ermittlung* an vierzehn deutschen und einer Londoner Bühne ihren Höhepunkt erreicht hatte und gegen Ende des Jahrzehnts in eine ernste künstlerische Krise mündete, nimmt Weiss Anfang der siebziger Jahre die Arbeit an *Die Ästhetik des Widerstands* auf und setzt sich dabei erneut mit dem Surrealismus auseinander.

II. *Die Ästhetik des Widerstands* und der Widerstand der Ästhetik

Erzählt wird darin nichts weniger als die Geschichte der deutschen Arbeiterbewegung vom späten Kaiserreich bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, wobei die eigentliche Romanhandlung die Jahre ab 1937 umfasst. Zentrale Geschehenselemente sind die Verfolgung des antifaschistischen Widerstands, das Ringen um die Einheit der Linken im Angesicht des aggressiver werdenden Nationalsozialismus, die Erfahrung der Spanienkämpfer und dergleichen mehr. Mindestens ebenso breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung der Protagonisten mit Anspruch und Erbe der abendländischen Kunst und Kultur ein. So bemühen sich der Roman und seine Figuren nicht nur um eine gleichsam gegen den Strich gebürstete Aneignung bürgerlicher Überlieferungsbestände, sondern insgesamt um eine Vermittlung der avantgardistischen Ansprüche der Moderne mit den Gestaltungs- und Wirkungspostulaten orthodox-marxistischer Ästhetik.¹⁶ Politik und Kunst, Widerstand und seine Darstellung sind die beiden unauflöslich ineinander verschränkten Komplexe des Romans. Dieser ist also keineswegs bloße „Gegenge-

¹⁶ Stefan Schwöbel hat darauf hingewiesen, dass die in *Die Ästhetik des Widerstands* eingegangenen kunsttheoretischen Debatten weit eher dem Diskussionskontext nach dem Krieg entstammen als etwa der zur erzählten Zeit gegenwärtigen Expressionismus-Kontroverse: Stefan Schwöbel: Von der Notwendigkeit der Kunst. Ernst Fischers nichtorthodoxe marxistische Kunsttheorie als Quelle für die Theoriedebatten in Peter Weiss' „Ästhetik des Widerstands“. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 13 (2004), S. 69-87.

schichte“ im Sinne Michel Foucaults,¹⁷ sondern wirft immer wieder die Frage nach ihrer künstlerischen Möglichkeit auf.

Die narrative Konstruktion, welche *Die Ästhetik des Widerstands* trägt, gruppiert die Geschehenselemente der antifaschistischen Widerstandsgeschichte um die Ichperspektive eines namenlos bleibenden Erzählers, der an wesentlichen Prozessen beteiligt ist oder doch zumindest über Wissen von diesen verfügt. Geboren am Tag des Beginns der Oktoberrevolution, macht dieser Erzähler in den dreißiger Jahren erste Erfahrungen mit dem antifaschistischen Widerstand, beteiligt sich am Spanischen Bürgerkrieg und geht schließlich ins Exil. Das Erzählen ist aber nicht bloß chronikalisch organisiert. Mehr als einmal löst sich die Erzählperspektive von einer realistischen Raum- beziehungsweise Zeitkonzeption, ja, scheint der Erzähler über das Geschehen und seine zeitlichen Grenzen zu fliegen oder hinweg zu schweben. Damit nimmt er eine Perspektive ein, welche Ursula Heukenkamp mit einiger Überzeugungskraft mit der Position des Engels der Geschichte von Walter Benjamins geschichtsphilosophischen Thesen korreliert hat.¹⁸ Immer wieder blendet der Roman aus der Ich-Erzählsituation in personale Erzählsituationen über oder lässt die Erzählstimme vollständig hinter die präsentierten Zusammenhänge zurücktreten. Darüber hinaus erteilt er sich die Lizenz zu umfänglichen, verwickelt konstruierten erzählerischen Analepsen, Prolepsen und anderen Digressionen, welche, in grammatisch teilweise tollkühnen Konstruktionen wie der konditionalen Schlusspassage des dritten Bandes, das erzählte Geschehen sozusagen universalhistorisch perspektivieren.¹⁹ Doch möchte ich diese Einzelheiten der Erzähltechnik hier nicht weiter verfolgen, sondern mich statt ihrer auf die bereits anzitierte Eingangspassage des Romans konzentrieren. Lässt sich

¹⁷ Zum Begriff vgl. Michel Foucault: Nietzsche, die Genealogie, die Historie. In: Ders.: *Dits et Ecrits*. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald unter Mitarbeit von Jacques Lagrange. Band II: 1970-1975. Frankfurt a.M. 2002, S. 166-191.

¹⁸ Ursula Heukenkamp: Angelus novus oder der Erzähler in der Ästhetik des Widerstands. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): *Ästhetik des Widerstands*. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin-Ost 1987, S. 100-121.

¹⁹ Vgl. hierzu Rainer Rother: Konditional 1. Die Konstruktion des Schlußabschnittes in der Ästhetik des Widerstands. In: Jürgen Garbers u.a. (Hrsg.): *Ästhetik. Revolte. Widerstand*. Jena/Lüneburg 1990, S. 239-257.

diese doch, so die auszuführende These, als komplexe Fortentwicklung der surrealistischen Erfahrungen des Frühwerks von Peter Weiss begreifen.

III. Pergamon als Paradigma einer Widerstandsästhetik

„Rings um uns hoben sich die Leiber aus dem Stein...“:²⁰ Am 22. September 1937 betrachten der Erzähler von *Die Ästhetik des Widerstands* und seine Freunde Heilmann und Coppi den in Berlin ausgestellten Fries des Pergamon-Altars. Dieser stellt, wie aus dem Gespräch der drei jungen Kunst-Betrachter und antifaschistischen Kämpfer bald erhellt, das für die griechische Mythologie zentrale Geschehen der Gigantomachie dar. Die Giganten, welche sich gegen die Götter erheben, werden schließlich von den Olympiern besiegt, vertilgt in einem Weltensturz unerhörter Ausmaße.²¹ Ihr Andenken aber wird in seiner plastischen Verewigung ausgelöscht, fortan nur lesbar aus der Perspektive der siegreichen Olympier. In der Lesart der Protagonisten von *Die Ästhetik des Widerstands* handelt es sich bei dem Fries also um nichts anderes als um Geschichtsschreibung durch die Sieger; errichtet wird der Altar ebenso zu Ehren der siegreichen Olympier wie zu Ehren derer, die über Pergamon herrschen: „Die Giganten, die Söhne der klagenden Ge, vor deren Oberkörper wir standen, hatten sich frevelnd gegen die Götter erhoben, andre Kämpfe aber, die über Pergamons Reich hingegangen waren, lagen unter dieser Darstellung verborgen.“ (ÄdW I, 9). Der bildgebende Mythos verschleiert die Verhältnisse von Sieg und Niederlage, Herrschaft und Ausbeutung, doch gelingt es den Betrachtern, den Schleier zu lüften und Einsicht in die Wahrheit des historischen Kräfteverhältnisses zu nehmen – obwohl der Fries solche Lesarten zunächst abwehrt:

²⁰ Vgl. Anm. 1.

²¹ Zur Mythologie des Gigantenkampfs vgl. Karl Kerényi: *Die Mythologie der Griechen. Die Götter- und Menschheitsgeschichten*. Zürich 1951, S. 34 f. sowie Robert von Ranke-Graves: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*. Bd. 1. Reinbek bei Hamburg 1960, S. 115-118.

Die Götter, die sich mit den Erdgeistern konfrontierten, hielten die Vorstellung bestimmter Kräfteverhältnisse lebendig. Ein Fries voll namenloser Soldaten, die, Werkzeug der Oberen, in jahrelangen Kämpfen über andre Namenlose herfielen, hätte die Sicht auf die Dienenden verändert, ihre Stellung angehoben, nicht die Krieger, die Könige trugen den Sieg davon, und wer siegte, durfte den Göttern gleich sein, während die Unterlegenen die von den Göttern Verachteten waren. Die Begünstigten wußten, daß es keine Götter gab, denn sie, die sich deren Maske aufsetzten, kannten sich selbst. Desto mehr drängten sie darauf, sich mit Pracht und Würde zu umgeben. Die Kunst diente ihnen dazu, ihrem Rang, ihren Befugnissen den Anschein des Übernatürlichen zu verleihen. Kein Zweifel an ihrer Vollkommenheit durfte entstehen. (ÄdW I, 9 f.)

In den Abkömmlingen der Ge, der Mutter des irdischen Lebens, erkennen die Protagonisten jedoch ein identifikatorisch lesbares Gegenbild: „Dies war unser Geschlecht. Wir begutachteten die Geschichte der Irdischen.“ (ÄdW I, 10) In der historisch aneignenden, synästhetischen Wahrnehmung der drei Freunde erstet das Bild des Frieses eindrucksvoll wieder zum Leben – der starre Stein wird zu Fleisch und Blut des Gigantenkampfes, aber auch der bildhauerischen Arbeit am Fries selbst:

Noch einmal wandten wir uns dem Relief zu, das in seinen Bändern überall die Sekunde aufzeigte, in der gewaltsame Veränderung bevorstand, den Augenblick, in dem die gesammelte Kraft die unabwendbare Folge ahnen läßt. Indem wir die Lanze unmittelbar vorm Wurf, die Keule vorm Niedersausen, den Anlauf vorm Sprung, das Ausholen vorm Aneinanderprallen sahn, wurde unser Blick von Figur zu Figur, von einer Situation zur nächsten getrieben, und im ganzen Umkreis begann der Stein zu vibrieren. (ÄdW I, 11)

Mit der Imagination auch des akustischen Eindrucks der Pergamonszene sehen sich die drei jungen Antifaschisten unmittelbar in das historische Geschehen gestellt, wenn es weiter unten heißt: „Wir hörten die Hiebe der Knüppel, die schrillenden Pfeifen, das Stöhnen, das Plätschern des Bluts.“ (ÄdW I, 14) In das malmende Geschehen aber mischt sich unerwartet die Hoffnung auf Widerstand, auf Erlösung – und es ist gerade eine Leerstelle im Fries, an welche sich diese anlagert, und deren Auffüllung sie erheischt:

Herakles aber vermißten wir, den einzigen Sterblichen, der sich der Sage nach mit den Göttern im Kampf gegen die Giganten verbündet hatte, und wir suchten zwischen den eingemauerten Körpern, den Resten der Glieder, nach dem Sohn des Zeus und der Alkmene, dem irdischen Helfer, der durch Tapferkeit und ausdauernde Arbeit die Zeit der Bedrohungen beenden würde. Nur auf ein Namenszeichen von ihm stießen wir, und auf die Tatze eines Löwenfells, das er als Umhang getragen hatte, sonst zeugte nichts mehr von seinem Standort zwischen dem vierpferdigen Gespann der Hera und dem athletischen Leib des Zeus, und Coppi nannte es ein Omen, daß grade er, der unsresgleichen war, fehlte, und daß wir uns nun selbst ein Bild dieses Fürsprechers des Handelns zu machen hatten. (ÄdW I, 11)

Herakles, der halb göttliche, halb menschliche Streiter, wird fortan zur imaginierten Identifikationsfigur klassenkämpferischen Widerstands, der gegen die Mächte des Himmels, vor allem aber der Erde rebelliert und in diesem Aufbegehren zum Bannerträger des antifaschistischen Kampfes wird. Die Altphilologie wie auch die mit dem Pergamon-Altar beschäftigte klassische Archäologie haben verschiedentlich darauf hingewiesen, dass diese Lesart des Herakles-Mythos eigentlich undenkbar ist.²² Indem der Roman sie aus der leeren Bildstelle imaginativ herausarbeitet, dreht er die gesamte Programmatik der Bildstrecke des Pergamonfrieses um. Diese Inversion der Darstellungsabsichten korreliert der tatsächlichen Inversion des Bildraums in der modernen Präsentation im Berliner Pergamon-Museum: Tatsächlich handelt es sich bei dem Per-

²² Wolfgang Schindler: Der Große Fries des Pergamonaltars - Peter Weiss' Deutungen in der Sicht des Klassischen Archäologen. In: Norbert Krenzlin (Hrsg.): „Ästhetik des Widerstands“. Erfahrungen mit dem Roman von Peter Weiss. Berlin (Ost) 1987, S. 31-44, Anm. S. 179. Schindler erläutert die Komplexität des Frieses und vollzieht die Verzeichnungen durch *Die Ästhetik des Widerstands* gemäß ihrer implizierten Aussageintention genau nach. Das von ihm gezogene Fazit aber ist Ausdruck der Schwierigkeiten, die man in DDR-Zusammenhängen bei der Rezeption des Romans zu gewärtigen hatte: „Peter Weiss hat mit seinem Buch das Thema des immerwährenden Widerstands aufgegriffen, des Aufstands gegen die organisierte und legitimierte Unmenschlichkeit, die im Namen des Menschen Menschen ausbeutet und verdirbt. Die pergamenische Gigantomachie war der denkbar dramatischste Auftakt, mit dem er sein Thema eröffnen konnte. Er hat dieses Weltwunder der Antike seinen Intentionen völlig gefügig gemacht. Die vom gewählten Gegenstand her fällige Korrektur korrigiert auch des Autors utopische Biographie, als welche er *Die Ästhetik des Widerstands* verstanden wissen wollte, korrigiert sie in Richtung auf den gegenwärtig real praktizierten Humanismus, das heisst, auf den politisch realen Sozialismus als einen Giganten zur Erhaltung des Menschengeschlechts hin.“ (S. 44).

gamonfries um ein Sockelrelief, das in seiner antiken Gestalt das Altarfundament umkleidete; in der Anfang des 20. Jahrhunderts eingerichteten Präsentation auf der Berliner Museumsinsel sind die meisten der erhaltenen Reliefplatten an die Wände des Ausstellungsraums montiert. Sie umschließen also nicht mehr den Altarsockel, den der Betrachter von außen ansieht, sondern umschließen nun diesen Betrachter selbst, der die Bildstrecke nun gleichsam von innen betrachtet.²³ *Die Ästhetik des Widerstands* notiert diesen Wechsel in Inszenierung und Perspektive selbst genau:

Vor den Säulen des Tors, das vom Rathaus der Hafenstadt auf den offenen Handelsplatz geführt hatte, fragte Heilmann, ob wir bemerkt hätten, wie drinnen im Altarsaal eine räumliche Funktion umgestülpt worden sei, dergestalt, daß Außenflächen zu Innenwänden wurden. Mit dem Gesicht zur westlichen Treppe, sagte er, hatten wir hinter uns die Ostseite, also die Rückseite des nur im Ansatz rekonstruierten Tempels, und rechts erstreckte sich aufgeklappt der südliche Fries, während links das Relief am Nordsims verlief. Das, was beim langsamen Umschreiten erfaßt werden sollte, legte sich nun seinerseits um den Beschauer. (ÄdW I, 15)

In den Mythos und seine surreale Bildmächtigkeit gleichsam eingeschlossen, eignen sich die Protagonisten des Romans diesen über die aktualisierend-klassenkämpferische Umdeutung der Rolle des Herakles Schritt für Schritt an und treten somit aus ihm heraus. Damit entwickelt der Roman in der ästhetischen wie politischen Wiederaneignung des Motivs der Gigantomachie eine eigene, selbstreflexiv gewendete mythopoetische Schreibstrategie, welche das epische Text-Ganze entscheidend mit bestimmt.²⁴ Fortan poetisiert der Roman einen historisch kaum gedeckten Gegenmythos aus einer Relektüre des Bildes heraus, deren sur-

²³ Zur Geschichte der Darstellung des Pergamon-Frieses in Berlin und ihrer Kritik vgl. Hans-Joachim Schalles: s. v. Pergamonaltar. In: Der Neue Pauly. Hrsg. von Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Manfred Landfester. Bd. 15.2: Rezeption Pae-Sch. Stuttgart 2002, Sp. 211-215.

²⁴ Des Begriffs der ‚Mythopoetik‘ bedient sich auch Maren Jäger: Das Scheitern von Mythopoetik im Angesicht des Faschismus. Herakles-Figurationen, Mythos und Utopie in der *Ästhetik des Widerstands* von Peter Weiss. In: Matthias Bauer und Maren Jäger (Hrsg.): Mythopoetik in Film und Literatur. München 2011, S. 104-124, kommt aber zu gänzlich anderen Schlüssen als der vorliegende Beitrag.

realistischer Spracheindruck mit der mythenkritischen Ausgangsperspektive auf das engste zusammenhängt – doch davon später. Wenden wir uns zunächst der Auseinandersetzung mit dem Mythos an sich zu.

IV. Mythopoetik als Arbeit am Mythos

Die komplexe Aneignungsweise des Mythos durch den Roman beziehungsweise seine Protagonisten hat seine Interpreten wiederholt vor Schwierigkeiten gestellt. Denn versteht man *Die Ästhetik des Widerstands* als antifaschistisches Erinnerungsbuch, erscheint der Rückgriff auf Elemente des Mythos zumindest erklärungsbedürftig. Mit einigem Erfolg hat Joachim Jacob versucht, Hans Blumenbergs Mythos-Begriff und seine Überlegungen zu einer *Arbeit am Mythos* für eine Lektüre des Romans produktiv zu machen.²⁵ Gegenüber älteren Mythostheorien – zu nennen ist der Name Ernst Cassirers²⁶ – vertritt Blumenberg die zunächst kontraintuitiv anmutende Auffassung, dass Mythen gerade nicht dem Bedürfnis nach einer haptischen Anschaulichkeit der abstrakten Verhältnisse der Welt entgegenkommen. Unter Rückgriff auf Schellings idealistische Mythentheorie und Friedrich Max Müllers religionswissenschaftliche Pionierleistungen hatte Cassirer den Mythos als ursprüngliche menschliche Bewusstseinsform bestimmt, welche aller sprachlichen Ausführung vorgängig ist.²⁷ Damit widerspricht Cassirer expressis verbis der Auffassung, die mythischen *noumena* seien mit den mythischen *nomina*, die über sie prädisieren, einfach gleichzusetzen.²⁸ Bemüht sich Cassirer im Fortgang seiner Überlegungen um eine quasi-dialektische Vermittlung einer kulturanthropologischen mit einer sprachlich-narrativen Mythosvorstellung, vermochte es erst Blumenbergs Gedanke der „Ar-

²⁵ Joachim Jacob: Arbeit am Mythos als Ästhetik des Widerstands. Zur Rhetorik des Mythos bei Hans Blumenberg und Peter Weiss. In: Anette Simonis und Linda Simonis (Hrsg.): *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln/Weimar/Wien 2004, S. 331-344; vgl. Hans Blumenberg: *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M. 1979.

²⁶ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Zweiter Teil: *Das mythische Denken*. Text und Anmerkungen bearbeitet von Claus Rosenkranz. Hamburg 2002.

²⁷ Ernst Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2. S. 6, S. 26 f. u. passim.

²⁸ Ebd., S. 27 f.

beit am Mythos“, dieser ebenso alten wie letztlich fruchtlosen mythen-theoretischen Grundlagendiskussion eine neue Wendung zu verleihen: plädiert Blumenberg doch nicht nur für eine theoretische Scheidung von mythischem Gehalt (Mythos im engeren Sinn) und der Rede über diesen (eigentlich: Mytho-logie), sondern nimmt an, dass erst letztere überhaupt einer kulturtheoretischen beziehungsweise philosophischen Rekonstruktion zugänglich ist. Nur die Mythologie als sprachliche Ausbuchstabierung des Mythos ist menschlichem Zugriff intelligibel. In ihrer sprachlichen Gestalt aber, so Blumenberg, vereindeutigen Mythen (oder eben präziser: Mythologien) nicht die angenommenen Ursprungsszenen unserer Kultur, sondern sprengen die Eindeutigkeit der bildlich gedachten ursprünglichen Figuration gerade auf. Sie erzählen also nicht eine singuläre anschauliche Geschichte, sondern öffnen einen Raum, in welchem eine Fülle von Geschichten aus dem Mythos, zum Mythos, über den Mythos erzählt werden kann.²⁹ Blumenbergs sprachorientiertes Mythosverständnis glaubt also nicht an eine archaische Ursprünglichkeit der mythischen Rede, sondern sieht gerade in der von ihr betriebenen „Verhinderung von Anschauung“³⁰ ihr Potential begründet, die archaischen Gewalten zu bannen. Die kulturelle Funktion der mythischen Rede liegt demnach nicht in der Fiktion einer ursprünglichen Kontaktnahme mit den Mächten des Himmels und der Erde, sondern in ihrer distanzierenden Bannung durch *umständliche*, das heißt wortreiche Rede.³¹ Menschliches Medium der Mythen ist für Blumenberg demnach nicht das vorgeblich anschauliche Bild, sondern seine Beschreibung:³² nicht das Steinrelief des Pergamonfrieses also, sondern seine Erzählung und damit immer einhergehend seine interpretative Ausdeutung. In Blumenbergs Perspektive gibt der Mythos auf die drängenden Fragen des Menschlichen keine Antwort, sondern verweigert diese gerade.³³ Mit

²⁹ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 143.

³⁰ Ebd., S. 143.

³¹ Ebd., S. 159.

³² Es ist hier nicht der Ort, die Sprachlastigkeit von Blumenbergs Mythostheorie sowie zu kritisieren; dass die offenkundige Präferenz für das Sprachliche aber für den Bau des Arguments nicht ohne Folgen ist, konzediert auch Joachim Jacob: Arbeit am Mythos als Ästhetik des Widerstands. S. 336.

³³ Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos. S. 184.

Blumenbergs Theorem lässt sich die Eingangsszene des ersten Bands von *Die Ästhetik des Widerstands*, in welcher die Protagonisten im Herbst des Jahres 1937 den Berliner Pergamon-Fries einer surrealistischen Relektüre unterziehen, als Versuch einer explizit bild- und mythenkritischen Ekphrasis lesen, aus der der Roman seine eigene mythologische Rede entwickelt, die sich sodann im reflektierenden Redeakt willentlich selbst unterläuft. Tatsächlich ist der von Peter Weiss auf dem Weg vom Film in die Literatur vollzogene Medienwechsel also eigentlich ein doppelter: Wechselt der Künstler Peter Weiss vom Filmbild zum literarischen Text und damit von räumlicher Anschaulichkeit in die unanschauliche zeitliche Sukzession des Erzählens, so generiert sich dieses Erzählen fiktionsimmanent selbst aus dem erzählerisch inszenierten Übersetzungsvorgang mythischer Bildlichkeit in mythologische Wörtlichkeit.

V. Literarischer Surrealismus oder Sprache als Bildkritik

Woher aber rührt der Eindruck, es handle sich bei dem textuellen Geschehen um sprachlichen, literarischen ‚Surrealismus‘? Tatsächlich bereitet es einige Mühe, einen Begriff surrealistischer Literatursprache zu bilden, der nicht bloß dem ohnehin Offensichtlichen verhaftet bleibt. Karl Heinz Bohrer's eher kryptische Bemerkungen hierzu geben diesem Explikationsproblem Ausdruck.³⁴ Es scheint also ratsam, in der Phänomenologie des Textes zu verbleiben – und also zu versuchen, das Surrealistische der bildkritischen Ekphrasis von *Die Ästhetik des Widerstands* noch etwas genauer zu fassen. Die in den zitierten Passagen zu beobachtende Häufung von Partizipialkonstruktionen erzeugt einen Spracheindruck, der die bildliche Stillstellung des Geschehens rücküberträgt in seine wogende Bewegtheit. Die fragmentierte Anschaulichkeit der Bilder fügt sich zu einem sprachlichen Strom, der diese Fragmentiertheit in ein episches Kontinuum integriert. Dabei wird der Fragmentcharakter

³⁴ „Die Verknüpfung von logisch nicht einleuchtender Wortfolge – das haben wir eingesehen – ist, was man zunächst allgemein metaphorisch als *surrealistisch* beschrieb. Wir verstehen inzwischen: Das ist noch kein Surrealismus!“ Karl-Heinz Bohrer: *Deutscher Surrealismus?*. S. 244.

der Figurationen aber nicht durchgestrichen, sondern bleibt in der sprachlichen Konstruktion erhalten und wird als solcher ausgestellt. Die Partizipialkonstruktionen evozieren überdies einen subjektlosen Geschehenszusammenhang: Nicht die persönlichen Akteure, sondern die entstellten Körper der Aktanden rücken in den Mittelpunkt der Beschreibung. Hinzu tritt die Imagination synästhetischer Wahrnehmung, die auch das Auditive mit umschließt.

Das mythische Bild des Pergamonaltars setzt von den ersten Seiten an die Möglichkeit einer kritisch ekphrastischen Rede frei, die den Roman als Ganzen eigentlich ausmacht. Lässt Weiss' Romantext damit das mythische Bild endgültig hinter sich, und folgt die Poetik des Autors damit tatsächlich der topischen, für die deutschsprachige Literatur sich von Lessings *Laokoon oder Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie* herschreibenden Bevorzugung des literarischen Textes gegenüber dem malerischen (oder filmischen) Bild?³⁵ Es ist kaum als zufällig anzusehen, dass sich Peter Weiss in seiner Rede zum Hamburger Lessing-Preis des Jahres 1965 des Laokoon-Komplexes annimmt. Liest man Weiss' eigenen poetologischen Entwurf *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache* als Selbstauskunft des gescheiterten Malers und Filmemachers, der als Wortkünstler seit wenigen Jahren Erfolg an Erfolg reiht, so kann der Eindruck entstehen, dass Weiss die vermeintlichen oder tatsächlichen Vorzüge der Wort- gegenüber der Bild- beziehungsweise Filmkunst in ebenso unorigineller wie apodiktischer Weise betont:

Wie reich auch immer der Inhalt eines Bildes ist, er umfasst doch nie mehr als eine einmalige Situation. Das Auge folgt den Einzelheiten auf der Fläche, und alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild. Das Sprechen, Schreiben und Lesen bewegt sich in der Zeit. Satz stößt auf Gegensatz, Frage auf Antwort. Antwort auf neue Frage. Behauptetes wird widerrufen, Widerrufenes wird neuen Bewegungen unterzogen. Der Schreibende und Lesende befinden sich in Bewegung, sind ständig offen für Veränderungen.³⁶

³⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Studienausgabe. Hrsg. von Friedrich Vollhardt. Stuttgart 2012.

³⁶ Peter Weiss: *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*. In: Ders.: *Rapporte*. Frankfurt a.M. 1968, S. 170-187, hier: S. 179.

Es ist beinahe verdächtig, wie sehr Weiss hier der von Lessing selbst in seinen Überlegungen zum Laokoon pointierten Dichotomie von Malerei und Literatur als Raumkunst und Zeitkunst folgt – und sich, als Ex-Maler und Ex-Filmmacher, ohne viel Federlesens auf die Seite der Poesie als der Kunst der Darstellung von Handlungen in der Zeit zu schlagen scheint, ohne des Films überhaupt zu gedenken. Mit der Lessingpreisrede scheint Weiss denn auch späteren biographischen Vereinfachungen seiner Entwicklung Vorschub geleistet zu haben. Doch lässt sich, wie unter anderen Martin Rector betont, die künstlerische Entwicklung von Peter Weiss keineswegs ohne weiteres in zwei klar voneinander geschiedene Phasen – zunächst der Maler und Filmmacher, dann der erfolgreiche Schriftsteller – trennen:³⁷ hat Peter Weiss doch während der gesamten Zeit seines malerischen und filmischen Schaffens die Arbeit an Dramatik und Prosa nicht nur niemals eingestellt, sondern seine in Teilen surrealistischen Schreibstrategien offenkundig aus der Bild- und Filmarbeit geschöpft. Erst das um Jahre verspätete Erscheinen des in den fünfziger Jahren entstandenen Prosatexts *Der Schatten des Körpers des Kutschers* bei Suhrkamp 1960 und die damit beginnende etwas breitere literarische Peter-Weiss-Rezeption im deutschsprachigen Raum lassen sich als äußerliches Indiz einer Abwendung von Bild und Film lesen. Indem sie eine ganze Reihe topischer Argumente philosophischer Kritik am Bild durchdekliniert, lässt sich die Lessingpreisrede gleichsam als nachgetragenes Rechtfertigungsnarrativ und Behauptung einer auch innerlichen Entwicklung vom Bild zum Wort verstehen, welche der veränderten öffentlichen Wirksamkeit des Künstlers in seiner Selbstdeutung systematisch Rechnung zu tragen versucht. Lässe man sie als endgültige Verabschiedung des Künstlers von der Bildlichkeit an sich, wäre die Bildhaftigkeit von *Die Ästhetik des Widerstands* allerdings schwer zu erklären. Denn für den etliche Jahre später entstehenden Romantext spielt mythische Bildlichkeit nicht nur eine thematische, sondern auch eine strukturelle Rolle.³⁸ Indem der Romantext seine wörtliche Faktur

³⁷ Martin Rector: Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 1 (1992), S. 24-41, hier: S. 25.

³⁸ Dass der Roman seine poetische Potenz nicht aus der Abwehr des Bildes, sondern im Gegenteil aus dem ekphrastischen Zum-Sprechen-bringen der Bilder gewinnt, betont, mit

aus der surrealistisch gebrochenen Ekphrasis des Pergamonfrieses gewinnt, rückt er eine Tiefenstruktur des literarischen Texts selbst in den Vordergrund, die sich mit einigem theoretischen Aufwand (und Blumenbergs Mythentheorie in bestimmter Hinsicht ergänzend) nicht nur als *Mythen*-, sondern als genuin literarische *Bildkritik* begreifen lässt.³⁹ Ganz grundsätzlich erscheint es ohnehin schwer vorstellbar, poetische Sprache ohne ein Element von Bildhaftigkeit zu denken. Poetische Sprache ist notwendig figurative Sprache, fortlaufend evoziert sie nichtsprachliche Bilder und bemüht sich um deren Vermittlung durch sprachliche Zeichen. Sie ist also bereits strukturell auf Bilder angewiesen; zugleich muss sie sich aber auch gegen deren bedrängende Evidenz durchsetzen.⁴⁰ Als Zeitkunst heischt Literatur nicht schnelle, unmittelbar evidente Wahrnehmung, sondern langsamen Nachvollzug des schriftlich Gegebenen (und dies ganz unabhängig vom je individuellen Lesetempo). Die Übertragung der holistischen Gegebenheit des ganzen Bildes (mögen dessen Einzelheiten auch Anlass geben zu stets zu wiederholender Detailbetrachtung) in die syntagmatische Verknüpfung diskreter Zeichen etabliert eine Grundstruktur temporaler Prozessualität, die sich an und für sich als *Kritik* des Bildes begreifen lässt:

Schon allein die Langsamkeit der poetischen Textualität ist Bildkritik, nämlich Kritik an der Macht des Bildes, welche wesentlich von der Schnelligkeit ausgeht. Indem der poetische Text den Blick in die Langsamkeit des Lesens zerdehnt, wird der integrale Korpus des Bildes in seine membra disiecta zerlegt.⁴¹

Ist der literarische Text im Gegensatz zum Bild gestalthaft diskontinuierlich, so leistet der Übertragungs- beziehungsweise Zerlegungsprozess vom Bildlichen ins Textuelle unweigerlich einer Semantisierung der Zei-

erhellenden Ausführungen zur Rolle des Werks von Pieter Brueghel d.Ä. in *Die Ästhetik des Widerstands*, auch Günther Butzer: Der groteske Körper des Widerstands. Pieter Brueghel d.Ä. und Peter Weiss. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 14 (2005), S. 101-122, hier: S. 108.

³⁹ Die folgenden Überlegungen greifen theoretisch zurück auf Ralf Simon: Der poetische Text als Bildkritik. München 2009.

⁴⁰ Ralf Simon: Der poetische Text als Bildkritik. S. 363.

⁴¹ Ebd., S. 266.

chen Vorschub.⁴² In der literarischen Zeichenstruktur muss Bildlichkeit zwangsläufig in Differenz zu ihrer Form treten; damit aber ist dem poetischen Bild schon formal die Reflexion seiner Konstitutionsweise aufgegeben.⁴³ Lassen sich anhand dieser Überlegungen poetische Texte ganz allgemein und grundlegend als Kritik des Bildes bestimmen, so ergeben sich für eine Analyse von *Die Ästhetik des Widerstands* mehrere Konsequenzen. Ihr Hauptanliegen wird es dann sein, die poetische Bilderzeugung bei gleichzeitiger Bildstörung nachzuvollziehen.⁴⁴ Die oben entfaltete mythopoetische Aneignungsweise der Bildlichkeit des Pergamonaltars und ihre mitlaufende Zersetzung qua surrealistischer Sprachlichkeit versteht sich demnach als poetische Bildkritik. Die explizite Ausbuchstabierung einer Kritik des mythischen Bildes als Grundlage der Poiesis des Romans, wie sie in der Eingangsszene des Textes vor dem Pergamonaltar gelegt wird, resultiert dabei in einer eigentümlichen Verdoppelung der bildkritischen Struktur der Literatur. Die Aufführung des bildkritischen Akts an der Textoberfläche führt zu einem *foregrounding* der poetischen Tiefenstruktur des Textes als literarischem Text selbst. Damit verdoppelt sich aber auch die kritische Dimension des Textes: indem der Roman seine eigene bildkritische Tiefenstruktur erkennbar macht, übergibt er diese selbst einem kritischen Zugriff. Wenn der Roman wie behauptet seine poetische Kraft aus der verbalen Exegese mythischer Bildlichkeit gewinnt, dann führt die Selbstthematisierung dieses Vorgangs notwendig zu einer Kritik dieser Verfahrensweise selbst. Eben diese metapoetische Selbstreferenz stiftet demnach nicht nur eine Ästhetik des Widerstands, sondern zugleich deren Kritik; es handelt sich also recht eigentlich nicht nur um eine Geschichte der Ästhetik des Widerstands, sondern auch um eine des Widerstands gegen die Ästhetik. Es nimmt denn auch nicht wunder, dass die Aneignungsbemühungen der Ästhetik des Widerstands durch eine bewegungsorientiert-kämpferische westdeutsche Linke zumindest in Teilen an dem komplexen Textganzen zerschellt

⁴² Ebd., S. 268 f.

⁴³ Ebd., S. 271 f.

⁴⁴ Vgl. ebd., S. 299.

sind.⁴⁵ Denn die herausgearbeitete Tiefenstruktur lässt jene Interpretationen des Romans ins Leere laufen, die diesen als bloßes gegengeschichtliches Archiv des deutschen Antifaschismus lesen, und erschwert damit (möglicherweise auch gegen die bekundete Intention ihres Autors)⁴⁶ identifikatorische Zugriffe. Indem *Die Ästhetik des Widerstands* ein Bild des Widerstands gibt, kritisiert sie zugleich dessen Stillstellung und unterläuft damit auch den musealisierenden Rezeptionsimpuls so mancher bestallter Kritiker.⁴⁷ Weiss' Verdienste um das Andenken des kommunistischen Widerstands sowie dessen sukzessive Anerkennung innerhalb der offiziellen bundesrepublikanischen Erinnerungskultur werden davon nicht berührt. Ganz im Gegenteil: dass *Die Ästhetik des Widerstands* ihre mythopoeische Verfahrensweise qua Selbstthematisierung ihrer Bildkritik nicht in die vergebliche Stiftung eines neuen Mythos münden lässt, begründet gerade nicht ihr Scheitern, sondern ihre Haltbarkeit. Denn mit einem bildtheoretisch gewendeten Blumenberg gedacht, kann nur die Kritik des Mythos die Konsequenz einer literarischen Arbeit mit dem Mythos und am Mythos sein.

⁴⁵ Einen Überblick über die verschiedenen Rezeptionsphasen von *Die Ästhetik des Widerstands* gibt Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre *Die Ästhetik des Widerstands*. Prolegomena zu einem Forschungsbericht. In: Arnd Beise, Jens Birkmeyer, Michael Hofmann (Hrsg.): Diese bebende, zähe, kühne Hoffnung. 25 Jahre Peter Weiss *Die Ästhetik des Widerstands*. St. Ingbert 2008, S. 13-46. Die engagierte Aufnahme des Romanwerks durch autonom organisierte Lesegruppen im Umfeld der (mittlerweile beinahe untergegangenen, in den achtziger Jahren aber noch höchst aktiven) DKP und an den Rändern des akademischen Betriebs, aus der eine Vielzahl von erläuternden und interpretierenden Publikationen hervorgegangen ist, ist selbst Teil des Mythos um das Werk, vgl. ebd., S. 20-27; vgl. auch Moritz Herrmann: Intervention und Herausforderung. Die Rezeption der *Ästhetik des Widerstands* im Umfeld der DKP. In: Peter-Weiss-Jahrbuch 21 (2012), S. 47-62.

⁴⁶ So hat Peter Weiss in einem vielzitierten Interview *Die Ästhetik des Widerstands* bzw. die Geschichte ihres Erzählers einmal als seine „Wunschautobiographie“ bezeichnet – eine Einschätzung, die er selbst nach teilweise hämischer Kritik zumindest in Teilen später wieder zurückgenommen hat: „Es ist eine Wunschautobiographie“. Peter Weiss im Gespräch mit Rolf Michaelis über seinen politischen Gleichnisroman. In: Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hrsg.): Peter Weiss im Gespräch. Frankfurt a.M. 1986, S. 216-223, hier: S. 217.

⁴⁷ Vgl. Martin Rector: Fünfundzwanzig Jahre. S. 14-20.

VI. Schluss: noch einmal Pergamon

Brechen wir die Rekonstruktion des mythopoetischen Paradigmas an dieser Stelle ab. Wie an der Eingangsszene der *Ästhetik des Widerstands* zu zeigen versucht wurde, ist es die Poiesis einer explizit bildkritischen Ekphrasis, aus der sich der Roman herschreibt, seine Figuration gewinnt und sein Thema findet. Die übrigen Energien und Intensitäten, aus denen die Romantrilogie schöpft, sind damit nicht annähernd beschrieben: zu nennen sind, neben dem mythopoetischen Potential, mindestens das antipsychologische (und als solches wiederum surrealismusaffine) Moment der Beschreibung der Arbeiterfamilie, als welcher der Erzähler entstammend entworfen wird, die intensive und in Teilen ebenfalls mythopoetisch (und damit auch surrealismusaffin) verfahrenende Auseinandersetzung mit moderner Bildkunst – Géricaults „*Floß der Medusa*“, Picassos *Guernica*-Tableau, und über einhundert andere mehr –, die Reflexion moderner und marxistischer ästhetischer Theorie, die Befragung der politischen Kräfte des Sexuellen (auch dies: Surrealismus!) und weiteres. Das surrealistisch gewendete Pergamon-Paradigma jedenfalls bleibt dem Roman bis zum Ende erhalten. Immer wieder ordnen sich seine Protagonisten selbst in den mythologischen Zusammenhang ein, markieren ihre eigene Positionalität in der Gigantomachie ihres eigenen Zeitalters mit dem ikonischen Vokabular der Pergamon-Szene. In der Figur des antifaschistischen KPD-Kämpfers Stahlmann findet der Roman vorübergehend eine Besetzung der für Herakles vorgesehenen, mit Herakles' Abwesenheit gezeichneten Leerstelle.⁴⁸ Zugleich löst sich die Erzählung mehr und mehr von dem chronikalischen Abriss der Geschichte von Arbeiterbewegung und Widerstand, um statt ihrer immer wieder den mythologischen Höhenkamm der Welt- und Menschheitsgeschichte an sich anzuvisieren. Individuelle Lebensprägungen werden ins Mythische überhöht und dieses Mythische selbst darüber profaniert:

⁴⁸ Vgl. hierzu Ingo Schulze: Das Heraklesmotiv in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Wissenschaftliche Zeitschrift Universität Jena. Gesellschaftswissenschaftliche Reihe 36 (1987), S. 417-422 sowie Harry Timmermann: Vom Helden zum Heiligen. Überlegungen zu einigen Funktionen des Herakles-Mythos in der „Ästhetik des Widerstands“. In: Jürgen Garbers u.a. (Hrsg.): Ästhetik. Revolte. Widerstand. S. 258-271.

zurückgegeben an die Verhältnisse eines am Tag der Oktober-Revolution geborenen Arbeiterkindes im Leben der dreißiger und vierziger Jahre, dessen unhintergehbaren Erfahrungshorizont im Katastrophenzeitalter. Die eigene Mutter, der eigene Vater werden dem Ich-Erzähler zu Gestalten des Mythos, die sich, wie die Figuren des Pergamon-Frieses, aus der Formlosigkeit des Geschehens zur Gestalt der Überlieferung herausarbeiten.⁴⁹ Im Fortgang des Erzählwerks, insbesondere im dritten Band, wird schließlich jegliche ‚realistische‘ Darstellungskonvention, verstanden als vulgärmarxistisches Abschilderungspostulat, weit hinter sich gelassen, um sich ganz der imaginativen Kraft des mythopoeischen Paradigmas zu überlassen. Am Ende finden sich der Erzähler und seine längst verschwundenen Freunde erneut vor dem Pergamonaltafel, diesmal jedoch nicht in der Gegenwärtigkeit des Jahres 1937, sondern im mythologischen Imaginationsraum, in einer *Ästhetik* des Widerstands:

Und wenn ich dann Kunde von Heilmann und Coppi erhielte, würde meine Hand auf dem Papier lahm werden. Ich würde mich vor den Fries begeben, auf dem die Söhne und Töchter der Erde sich gegen die Gewalten erhoben, die ihnen immer wieder nehmen wollten, was sie sich erkämpft hatten, Coppis Eltern und meine Eltern würde ich sehn im Geröll, es würde pfeifen und dröhnen von den Fabriken, Werften und Bergwerken, Tresortüren würden schlagen, Gefängnistüren poltern, ein immerwährendes Lärmen von eisenbeschlagenen Stiefeln würde um sie sein, ein Knattern von Salven aus Maschinenpistolen, Steine würden durch die Luft fliegen, Feuer und Blut würden aufschießen, bärtige Gesichter, zerfurchte Gesichter, mit kleinen Lampen über der Stirn, schwarze Gesichter, mit glitzernden Zähnen, gelbliche Gesichter unterm Helm aus geflochtenem Bast, junge Gesichter, fast kindlich noch, würden anstürmen und wieder untertauchen im Dampf, und blind geworden vom langen Kampf würden sie, die sich auflehnten nach oben, auch herfallen übereinander, einander würgen und zerstampfen, wie sie oben, die schweren Waffen schleppend, einander überrollten und zerfleischten, und Heilmann würde Rimbaud zitieren, und Coppi das Manifest sprechen, und ein Platz im Gemenge würde frei sein, die Löwenpranke würde dort hängen, greifbar für jeden, und solange sie unten nicht abließen voneinander, würden sie die Pranke des Löwenfells nicht sehn,

⁴⁹ ÄdW I, 95; ÄdW II, passim.

und es würde kein Kenntlicher kommen, den leeren Platz zu füllen, sie müßten selber mächtig werden dieses einzigen Griffs, dieser weit ausholenden und schwingenden Bewegung, mit der sie den furchtbaren Druck, der auf ihnen lastete, endlich hinwegfegen könnten. (ÄdW III, 267 f.)

Erneut ist es ein surrealistischer Spracheindruck, mit dem *Die Ästhetik des Widerstands* schließt. Den Roman als bloßes Testament der deutschen Arbeiterbewegung oder gar, wie Teile der initialen Literaturkritik, als autobiographischen Betrug⁵⁰ zu verstehen, wird seiner künstlerischen Faktur nicht gerecht. Sein surrealistisch verfasstes mythopoetisches Dispositiv liegt als bildkritische Matrix dem chronikalischen Erzählen zugrunde und erlaubt am Ende dessen imaginative Überschreitung. Damit zeigt sich ‚literarischer Surrealismus‘ nicht als bloß avantgardistische Erzähloption mit mitlaufendem Verfallsdatum, sondern vielmehr als Bedingung der Möglichkeit spätmoderner Prosa auf der Höhe ihrer Zeit. – Dass der „Wesenskern des Surrealismus“ womöglich noch immer „nicht ganz erkaltet“⁵¹ ist, mag manch einer gut dreißig Jahre nach dem Erscheinen der *Ästhetik des Widerstands* nach wie vor als ästhetische und politische Hoffnung hegen.

⁵⁰ Vgl. Anm. 46.

⁵¹ Hans Ullrich Gumbrecht: Surrealismus als Stimmung. S. 34.